l'època i de la petja de la Corona d'Aragó al Regne de Nàpols». Sense oblidar que, a banda d'aquests personatges i de l'estimada Lluna, es troben també catorze composicions dedicades a dones del seu temps. El caire més filològic amb què Segarra demostra la seva formació clàssica és palès en la secció en què ressalta la presència horaciana en l'obra del Cariteo i posa èmfasi en els préstecs i les citacions del gran poeta llatí. El model horacià és clarament present en moltes composicions, especialment la de les *Odes* IV, 8 i 9 en la cançó XX, que clou el cançoner, i en aquest cas se'ns ofereix el text original. És interessant observar com s'analitza la funció que revesteix el model horacià i les tècniques d'inserció del text llatí dins la composició. Segons Segarra, el projecte de Cariteo d'inserir ressons horacians és plenament conscient i l'estudiosa rebla el clau del seu raonament proporcionant unes taules de correspondències puntuals.

Cap als últims anys de la seva vida, la producció del Cariteo pren un to de reflexió moral, representat en els *Cantici*, generalment de tema religiós i moralitzant, fruit segurament de la seva experiència personal i del desencís de la situació política del moment, mentre veia la fi de la dinastia catalanoaragonesa. Aquesta nova percepció fa que el poeta s'apropi a una visió més filosòfica, molt evident en el càntic *De dispregio del mondo*, en què el material extret del *De rerum natura* lucrecià denuncia de manera oberta la seva procedència. Segarra conclou el seu estudi amb una breu menció sobre la recepció del Cariteo en terres hispàniques, que sembla ser molt lleu i circumscrita a pocs exemples, com en les paraules que li dedica Gutierre de Cetina. En definitiva, l'estudi, gestat durant anys, ben documentat i ajornat, representa una recuperació i una revisió de la figura d'aquest humanista català adoptat en terres italianes, i apel·la, per altra banda, a la necessitat d'una nova edició crítica moderna —la única disponible al gran públic pertany al segle XIX— que reflecteixi aquella funció central que l'obra del Cariteo va tenir dins la producció literària de l'humanisme.

Susanna Allés Torrent

Ippolito NIEVO, *Las confesiones de un italiano*
Traducción de José Ramón Monreal y presentación de Claudio Magris
Barcelona: Acantilado, 2008, 1.104 p.

Celebramos la publicación por la editorial barcelonesa Acantilado de una traducción, la primera en español, de la gran novela de Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cuya edición original es del año 1867. Nievo era hasta ahora un autor apenas traducido en nuestro país, ya que su única traducción española era la del *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*,[1] por lo que con esta nueva aportación del experimentado traductor José Ramón Monreal se salda una deuda del mercado editorial español

1. *Antiafrodisiaco para el amor platónico*, trad. de B. Torreblanca, Madrid: Valdemar, 1995. Otras traducciones de las *Confessioni*: *Pisana oder die Bekenntnisse eines Achtzigjahrigen*, Frankfurt: Suhrkamp, 1957; *The Castle of Fratta*, a cargo de L. F. Edwards, Londres-Nueva York: Oxford U. P., 1957; *Mémoires d'un Italien*, a cargo de P. Bédarida y H. Valot, París: Klincksieck, 1968; *Memoriile unui italian*, a cargo de G. Lazarescu, Bucarest: Editura pentru literatura universala, 1969; *Pisana oder die Bekenntnisse eines Achtzigjährigen*, a cargo de Ch. Birnbaum, Frankfurt: Insel V., 2003; *Bekenntnisse eines Italieners*, a cargo de B. Kleiner, Zúrich: Manesse V., 2005.

VISIT…

con los clásicos italianos, y en concreto, con la novela italiana del siglo XIX.

La novela, como es sabido, recurre, como otras tantas grandes novelas, al expediente del manuscrito («Naturalmente, un manoscritto», que diría Eco): se trata de la autobiografía que Carlo Altoviti, a sus 83 años y sintiéndose ya «con un pie en la tumba», ha escrito a lo largo de los últimos nueve años, desde 1849 hasta 1858 «a trompicones y como me sugerían la inspiración y la memoria» (p. 19).

Un mes antes de empezar a escribir la novela, Nievo había sido juzgado por su *novella L'Avvocatino*. En su autodefensa había hecho una brillante exaltación de la libertad de expresión literaria, con dos argumentos muy deudores de Manzoni: una obra ambientada en un pasado histórico no puede ser objeto de censura ni de condena para el autor, por cuanto no son las instituciones ni las personas presentes las que son criticadas, sino las pasadas; y, por otra parte, al autor no debe considerársele necesariamente identificado con las palabras y el pensamiento de todos sus personajes. Ambos argumentos son los elementos basilares no sólo del *Avvocatino*, sino también ya de las *Confessioni*. Un criterio estético, en definitiva, dictado por imperativos políticos y jurídicos.[2]

El primer protagonista de la novela, evidentemente, es el propio narrador octogenario, de manera que, si tenemos en cuenta que, en realidad, la novela fue escrita por Nievo en mucho menos tiempo, tan sólo en nueve meses, entre diciembre de 1857 y agosto del año siguiente, y que, por tanto, el autor tenía tan sólo 26 años cuando la escribió, resulta realmente magistral la capacidad inventiva y el trabajo de documentación histórica desplegado para crear y desarrollar la idea matriz, en la que un personaje, desde la serenidad y la experiencia que le da la vejez, narra su vida con total verosimilitud. A la distancia que se crea entre autor y narrador corresponde a su vez —en especial en el primer tramo de la novela—, la distancia cronológica entre éste último, el narrador Carlo Altoviti, anciano, y el protagonista, él mismo, Carlino, en su infancia, distancia que se va anulando paulatinamente, al confluir a medida que avanza la novela el tiempo histórico con el tiempo narrativo: al abarcar un lapso de tiempo tan largo, la novela empieza siendo, efectivamente, un relato ambientado casi un siglo atrás, pero termina siéndolo en 1855, en un contexto no ya contemporáneo, sino casi *simultáneo* al narrador y al autor. En la novela, por tanto, junto al protagonista individual, hay otro protagonista, la historia misma, tanto porque los nueve años que el protagonista se supone que emplea en escribir su vida son precisamente los años decisivos para la culminación del Risorgimento, como porque el lapso cronológico que abarca la novela nos presenta un retrato colectivo de Italia entre los siglos XVIII y XIX a todos los niveles (humano, sociopolítico, paisajístico, sentimental, cultural, etc…). El protagonismo de la historia rebasa incluso el del personaje, toda vez que éste no representa en absoluto una figura excepcional en la historia, ni un héroe, sino que es un individuo anónimo y mediocre, que asiste como mero espectador de los hechos, y que incluso se declara arrastrado por la historia: «esta moral no es obra mía sino de mi época» (p. 17).

Con todo, no hay unanimidad acerca de si las *Confessioni* son o no una novela histórica. En respuesta a críticos que, como Portinari o Columni Camerino,[3]

2. Cfr. S. CASINI, «Introduzione». En: I. N., *Le Confessioni d'un Italiano*, Milán-Parma: F. Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1999, p. XIV y ss.
3. F. PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Turín: Einaudi, 1976, p. 76; M. COLUMMI CAMERINO, *Introduzione a Nievo*, Bari: Laterza, 1991.

consideran que lo que Nievo pretendía con su novela era precisamente parodiar la novela histórica, para Mengaldo no hay duda al respecto: «le *Confessioni* sono un autentico romanzo storico»,[4] escrito, bien es cierto, en un período de crisis de la novela histórica en Italia, y con ella, de la novela italiana en general. En realidad, el debate sobre el género de la novela no debe plantearse en términos excluyentes: le *Confessioni* es una obra abierta, una novela que responde a las inquietudes inventivas de su autor, y como tal, contiene rasgos de la novela histórica, del *bildungsroman*, la autobiografía, el ensayo político-social, la novela de aventuras y de viajes, la novela sentimental, etc… siendo al mismo tiempo literatura humorística.

En cualquier caso, es muy interesante observar que lo que sí hace Nievo es una parodia de la narratividad, en la que el narrador en ocasiones se entromete e ironiza respecto al propio acto diegético, y en este sentido es acertado considerar las *Confessioni* como una de las obras más destacadas del llamado *modelo sterniano* en la literatura italiana: «un modello di strutture e modalità narrative "antiromanzesche", finalizzate a creare testi in cui la realtà semplice e varia degli argomenti trattati potesse unirsi ad uno stile efficace per "naturalezza" espressiva».[5] Entre los ingredientes de la narración de impronta *sterniana*, cultivada por tantos autores italianos del siglo XIX, de muy distinta orientación ideológica, pero que compartían una formación de base en el periodismo humorístico y satírico, está el gusto por la digresión («No hay descripción posible sin digresión probable», decía Collodi, y pensemos si casi todo el capítulo inicial de las *Confessioni* no es una pura divagación, hasta el punto de que el narrador retoma el hilo en el segundo capítulo afirmando que «El mayor efecto que mi primer capítulo ha producido sobre mis lectores debe ser la curiosidad por saber por fin quién es este Carlino. Fue, en efecto, un gran milagro o un soberano engaño llevaros de vacío a lo largo de un capítulo entero de mi vida, hablándoos siempre de mí, sin decir antes quién soy yo», p. 71), el recurso a la parodia y la caricatura, alimentado con tonos y registros verbales de distinta procedencia y altura, o la confusión caótica deliberada de la materia novelesca.

Pero no sólo hay pasado y presente en la novela; también hay futuro. «Nací veneciano […] y moriré […] italiano» es una expresión en el exordio que ha sido objeto de muchos comentarios, por ser una especie de palinodia de otras afirmaciones más o menos contemporáneas y menos optimistas. Recordemos la célebre frase escéptica atribuida a Azeglio, ya postunitaria: «Ora che l'Italia è fatta, bisogna fare *gli italiani*», frente al hecho de que Nievo, incluso en el título y aun antes de que Italia estuviera constituida, proclamara ya su condición de italiano. También se contrapone al no menos célebre exordio del *Ortis* foscoliano: «Il sacrificio della nostra patria è consumato; tutto è perduto», Venecia ha sucumbido y con ella todas las esperanzas; en Nievo, por el contrario, bien es cierto que sesenta años más tarde, aun considerando dolorosa la pérdida de Venecia, no hay una visión apocalíptica, sino de esperanzas en una nueva nación futura, más grande, de la

4. P. V. MENGALDO, «Storia e formazione nelle *Confessioni*». En: F. MORETTI *et al.* (a cura di). *Il romanzo*, vol. V, («Lezioni»), Turín: Einaudi, 2003, p. 259. También en «Appunti di lectura sulle *Confessioni* di Nievo», en *Rivista di letteratura italiana*, n. II, 1984, p. 465-518 (en p. 472-478).
5. D. MARCHESCHI (ed.). *C. Collodi, Opere*, Milán: Mondadori, 1995, pás. XVII. Cfr. G. MAFFEI, «Nievo umorista». En: G. MAZZACURATI (ed.). *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*. Pisa: Nistri-Lischi, 1990, p. 170-230.

que Nievo ya se siente ciudadano: la novela, en efecto, narra la vida del personaje desde el estatismo decadente y feudal que conoció durante su infancia en el castillo de Fratta (alegoría de la Serenísima y del *ancien régime*), a una progresiva ampliación de horizontes geográficos y de libertad. A este lector, por último, el exordio-epílogo de la novela le hace resonar de lejos, *mutatis mutandis*, algunos versos del soneto proemial del *Canzoniere* petrarquesco, también escrito explícitamente como epílogo y como *captatio benevolentiae* del lector, así como visión retrospectiva desde la serena vejez que lleva no a renegar de la juventud, sino a ponderarla como un período de tormentos y errores necesarios en la vida.

Hay que recordar que sólo en 1931 fue restaurado el título de la novela según la voluntad del autor. De *Le Confessioni d'un Italiano* —con la inicial de los sustantivos mayúscula y la preposición apostrofada, detalles no siempre cuidados— ya se habló brevemente como anuncio en un periódico cultural en julio de 1858, cuando Nievo estaba a punto de terminarla. Sin embargo, una vez terminada, en otoño de ese año, el autor se daba cuenta de que no sería fácil encontrar un editor, debido, sobre todo, a ese *Italiano* del título, por lo que, sin más, decide no publicarla y esperar a que lleguen tiempos mejores que no se interpongan a su obra. Sin embargo, la muerte le sorprendió trágicamente el 5 de marzo de 1861, en una tempestad a bordo del vapor *Ercole*, que acababa de zarpar de Nápoles rumbo a Génova. En 1867 la novela es, por fin, publicada por Le Monnier, pero con un título apócrifo, *Le Confessioni di un Ottuagenario*, con el que, al mostrar la novela como una confesión personal, se pretendía evitar herir susceptibilidades políticas de la época.

Para orientarse en esta larga y compleja novela, el lector puede valerse de la distribución tripartita que el propio autor hizo del autógrafo:[6] el primer legajo, que contiene los capítulos I a VII, narra la infancia y adolescencia de Carlino, en el período comprendido entre 1775 y 1792; el segundo abarca los capítulos VIII a XVII, y se centra en su juventud, entre 1792 y 1799; y el tercero, con los seis capítulos finales, narra la vida del personaje en su madurez y vejez, hasta 1855. Es claro que, desde el punto de vista cronológico, la novela está muy descompensada, máxime teniendo en cuenta que, en número de páginas, la tercera es la más breve de las tres partes. Algunos han echado en falta una mayor cohesión y equilibrio de las partes, aunque también es posible ver estas descompensaciones como una huida deliberada de la regularidad y la simetría: si de la *Divina Commedia*, con su perfecta arquitectura, se ha dicho que se asemeja a una catedral gótica, de las *Confessioni* si acaso puede decirse que se asemeja al propio castillo de Fratta: «En todos mis viajes, no he visto nunca un edificio que proyectase sobre el terreno una figura más extraña, ni que tuviese esquinas, aristas, entrantes y salientes capaces de señalar a todos los puntos cardinales y colaterales de la rosa de los vientos. […] de suerte que, para trazar semejante arquitectura, era preciso o que se hubieran olvidado de utilizar el cartabón o que se hubieran agotado todos los que de ordinario atestan el estudio de un arquitecto» (p. 21).

Una buena traducción, y la de Monreal lo es, empieza siéndolo con un criterio acertado en la elección del texto original. Con las debidas cautelas, parece probable que Monreal ha escogido la ya citada edición crítica de S. Casini —u otra basada en ella—, considerada

6. Cfr. P. V. MENGALDO, «Storia e formazione nelle *Confessioni*», *cit.*, p. 258; M. ALLEGRI, «Le Confessioni d'un Italiano». En: A. ASOR ROSA (a cura di). *Letteratura italiana. Le opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Turín: Einaudi, 1995, p. 531-571 (en p. 540-547).

por muchos la mejor, superior a la de S. Romagnoli (Milán-Nápoles, Ricciardi, 1952 y Venecia, Marsilio, 1998, que, con todo, sigue siendo una edición fiable y vigente, como lo demuestra que la edición de M. Gorra para *I Meridiani* (1981, 2006) la refrende. Es, en todo caso, una comprobación meramente orientativa, a partir de una pequeñísima muestra de lecciones discordantes entre ambas ediciones (escogidas, como es obvio, sólo entre aquellas cuya traducción tenga que ser diferente de manera inequívoca). Veamos un par de ejemplos. En Romagnoli (p. 329) leemos «seguita ad insidiare la Repubblica» y en Casini (p. 566): «seguita ad insidiare la tranquillità della Repubblica», traducido por Monreal (p. 424) «sigue amenazando la tranquilidad de la República». Otro ejemplo interesante es el de «al signor Giulio non andò a sangue questa mia ragionevolezza» (Romagnoli, p. 355) frente a «al signor Giulio andò a sangue questa mia ragionevolezza» (Casini, p. 609). En principio, «andare a sangue» expresa una actitud positiva y favorable, equivalente a «riuscire simpatico», «sembrare giusto», «piacere» y otras similares (*Battaglia*, «Sangue», § 31); sin embargo, Casini explica en nota que, en este contexto, el sentido de la expresión es negativo, equivalente a «andare il sangue alla testa» o «andare in collera», y así lo ha traducido Monreal: «al signor Giulio le puso furioso mi razonable actitud» (p. 456).

Para terminar, me permito sugerir tan sólo un matiz de traducción. En «Ecco la *morale* della mia vita. E siccome questa *morale* non fui io ma i tempi che l'hanno fatta, così mi venne in mente, che descrivere ingenuamente quest'azione dei tempi sobra la vita d'un uomo potesse recare utilità a coloro, che da altri tempi […]» (traducido: «Esta es toda la *moral* de mi vida. Y, como esta *moral* no es obra mía sino de mi época, se me ocurrió que describir ingenuamente la acción de los tiempos sobre la vida de un hombre podría ser de alguna utilidad para quienes, nacidos en otros tiempos […]», pág. 17), el narrador introduce al lector en sus memorias destacando la finalidad didáctica y *moralizadora* como una de las motivaciones para escribirlas, algo que corrobora poco más adelante: «Tal vez esté en un error, pero meditando sobre ellas, algunos jóvenes podrán escapar a los peligrosos espejismos […]» (p. 19). Éste es el único uso en toda la novela del sustantivo *morale* con la acepción de «conclusione che si trae da un fatto, da una circostanza, da una vicenda, da un'esperienza» (*Battaglia*, «Morale», § 7, citando precisamente este pasaje de Nievo), ya que los restantes, o bien son adjetivos, o bien sustantivos con la acepción equivalente —como también la tiene en español— en unos casos a «ética», y en otros a «estado, predisposición de ánimo». Por tanto, en mi opinión, al recrear su vida como una narración («La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla», dice García Márquez), es decir, al hacer de ella una *fábula*, ésta contiene una *moraleja*, expresada en la frase anterior: nació veneciano y morirá italiano, aunque —añade— la realización de este moraleja no será mérito suyo, sino de los tiempos, y saberlo, posiblemente, ejercerá un influjo positivo en quienes, en el futuro, están destinados a disfrutar de la plena instauración de la nueva nación italiana como culminación de los viejos anhelos colectivos que a lo largo de su vida ya se manifestaban.

Fernando Molina Castillo